

A kultusz és az értelmezés toposzai az *Emlékiratok könyve* kapcsán¹

A regény értelmezését a végétől kezdeném: az elbeszélő halála súlyos tanulságokat hordozó, ugyanakkor nagyon ironikus toposz a világirodalomban. Ilyen értelemben nem is meglepő, hogy Nádas életművében legtöbbször a halálközelségből megszólaló narrátorokkal kell számolnunk (*Egy családregény vége*, *Saját halál*, *Emlékiratok könyve*). Számtalan értelmezés született arról, hogy hogyan és miért éppen így hal meg az *Emlékiratok könyve* elbeszélője: Dobos István szerint Nádas „feláldozta” az elbeszélőjét², Szegedy-Maszák a homoszexualitásával hozza összefüggésbe a halál tényét³, Szász Imre amolyan külső, szerzői döntésnek és dilemmának fogja fel⁴, Kulcsár-Szabó Zoltán szerint ebben a halálban a modern elbeszélő válik „emlékké” a posztmodern elbeszélő bejelentésében⁵.

Értelmezői közül leginkább a Balassáé közelítene a pastiche-szerűen megidézett Thomas Mann-i poétika Nádas-féle átértékeléséhez: ezek szerint az elbeszélő halála „sorsszerű”, mert „benne teljesedik be egy teljes tradíció összeomlásba, folytathatatlanságba fordulása, ezért szinte hangsúlytalan és véletlenszerű, hogy miként is hal meg” (BP. 263.). Miként a német író legtöbb szereplőjének (Leverkünnnek, Hans Castorpnak) „meg kell menekülnie, mert bennük az emberi lényt *kell* kegyelemben részesíteni”, Nádas elbeszélőjének meg kell halnia, mert „[í]gy, itt nem lehet tovább élni [...] Az *Emlékiratok könyve* tehát az európai tradíció lezárása és újbóli összefoglalása, de most már ironia nélkül, a »szatírxjátékos«, a »humorista« szerep legkisebb tetszelgése nélkül, egyértelműen tragikus hangsúllyal” (BP. 263. Kiemelés az eredetiben.). És most már érthető, a fentiek alapján egészen világos, honnan a Balassa-féle tragikum, melynek ódiума számára oly jelenvalóan lengi be Nádas művészetét, hiszen monográfusa szerint nem más ez a próza mint az európai felvilágosultság, a szabad szellem és a reflektált tudás polgári irodalmának és létmódjának elvesztése fölötti gyászfolyamat művészi beteljesítése⁶.

Én viszont e tekintetben korántsem tartom elhanyagolhatónak az elbeszélő halálának banalitását: a Duna-parti fővenyben fürdőnadrágban elsundikáló hős testét vad motorosok roncsolják szét „egy nyáriasan meleg, szeptember végi kora délutánon” (EK. 449.). Mintha egyszerre lennének egy beat-regényben és egy fergeteges dionüszia után: a halál egy véletlen körülmény, valakinek rossz napja van, vagy kicsit túlpörgött és gyilkol. Hangsúlytalan és véletlenszerű, valóban, ahogy Balassa mondja, csakhogy egyáltalán nem jelentés nélküli,

¹ A szerző a tanulmány megírása idején Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült. A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

² DOBOS, „Valaki figyel”, 65.

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A megválaszolatlan kérdés”, *Kortárs* 30, 11. sz. (1986): 153–156, 156.

⁴ SZÁSZ Imre, „Testünk temploma”, *Új Tükör* 23, 30. sz. (1986): 23.

⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Az emlékező regény: Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*”, *Alföld* 45, 7. sz. (1994): 54–67, 58.

⁶ Erről beszél szarkasztikusan Szegő János egy kritikájában, mikor úgy fogalmaz, hogy „[a] prózaforulat utólagos egyszerűsítése ahhoz a fals toposzhoz vezetett, hogy Nádas Péter későmodern horizonton szomorúan szemléli a világot, tehát szerzőnk tragikus”. Lásd SZEGŐ János, „Belső tagoltság, ironikus válasz”, *Jelenkor* 55, 10. sz. (2012): 999–1003, 1001.

amennyiben a halál eseménye radikális banalitásával áthúzza a kötet szövegeiből kiolvasható egész nyelvi magatartás érvényességét, azét a nyelvi magatartását, amire a viharos tenger elementáris erejének kiszolgáltatottan úgy reflektál a névtelen elbeszélő, hogy „mi maradt abból a fellengzősen finomkodó gögből, amivel elindultam e sétára?” (EK. 77.)

Úgy olvasom ezt a halált, mint „a fellengzősen finomkodó gög” regénybeli diskurzusaira jellemző nyelvi magatartás Nádas-féle megtagadását. Éppen ezért, amit a regény kritikusai közül sokan prózanyelvének „állandó homogeneitást biztosító”⁷, „szélesen áradó” és „szinte már kínosan” körültekintő⁸ jellegeként ragadnak meg, ezzel a banalitással veszti el végérvényesen legitimitását és a neki megelőlegezett magasztosságot. A végkifejlet tragikus, hiszen nincs olyan halál, mely ne lenne az, inszenzírozása azonban a regény fellengzősen emelt regiszterének érvénytelenítését is elvégzi.

A regény zárataként felhangzó „utolsó három mondat”⁹, mely bizonyos értelemben az *Ein zu weites Feld* című esszé főszereplője lesz, és amivel kapcsolatban azt olvashatjuk, hogy „[a]z ember az utolsó mondatokra bízza a legkínzóbb gondjait”¹⁰, ilyen értelemben valóban nem rendelhető hozzá a regényben megszólaló narrátorok egyikéhez sem. Teljesen elkülönül mind a névtelen elbeszélő amúgy is zaklatott és csapongó soraitól, mind pedig Krisztián krónikási jovialitásától. Noha találónak tartom Schein Gábor javaslatát, mely „a határtudás rezignációját” látja a sorok mögött, úgy vélem, a mondat puritán szintaktikája leginkább a következő nagyregény, a *Párhuzamos történetek* nyitósorait ellepő, titkokkal terhes, de mégis megkönnyebbülést sugalló hóesésében¹¹ talál folytatásra. Mintha a korábbi nagyregény a közel húsz évig írt későbbi trilógiában, „egy előre nem látható és [...] nem kikövetkeztethető mondatban folytatta volna az életét”. (EK. 449.)

A maga idején mindenesetre érthető Erdődy Edit meglátása, aki a zárómondatról azt írja, hogy „mintha csúfot űzne az olvasóval, aki úgy érzi, hogy éppen a világ legbonyolultabb regényének jutott a végére”¹². Talán ennek az „érzésnek” a fursán institutionális kifejeződése, hogy két évvel a regény megjelenése után, 1988 májusában az Írószövetség Kritikai Szakosztályának vezetősége „úgy találta, hogy az *Emlékiratok* könyvének visszhangja nem felel meg a mű jelentőségének”, és „nyilvános eszmecsere” szervezett, amit a *Kortárs* folyóirat „egy démonikus mű” címmel közölt ugyanazon év novemberében¹³. Noha természetesen „érzem” a regény mitologikus kontextusára tett utalást, nem kerülhető meg a gyanú, hogy ezáltal a szignifikáns címadó gesztus által indulna el a regény kritikai demonizálása – azaz obskurus, értelmezhetetlen, monstruózus, konfúz műként való felcímkézése, amit Kis Pintér Imre kezdő

⁷ BALASSA Péter, „Hagyományértelmezések újabb prózánkban”, in BALASSA Péter, *A látvány és a szavak*, 229–243, (Budapest: Magvető, 1987), 277.

⁸ KÁROLYI, „Egymás tükörképei”, 651, 663.

⁹ „Hogy akkor ilyen egyszerű.

Arra gondolt, hogy akkor ilyen egyszerű.

Ilyen egyszerű, igen, ilyen egyszerű volt minden” (EK. 535.).

¹⁰ NÁDAS, „Ein zu weites Feld”, 180.

¹¹ Annál is inkább, mert Nádas az esszében így fogalmaz: „Ködös téli délután volt, álltam egy mezőn egy elnehezült, sötétedő égbolt alatt. Nem volt többé kétségem, ez lesz az utolsó három mondatom”. Uo.

¹² ERDŐDY, „Színház”, 397.

¹³ E tekintetben figyelemreméltó Szegő János huszonnégy év múltán íródott, frivol összefoglalója: „Nádas Péter kritikai megítélését illetően két közkeletű állítás szokott egymással találkozni félúton. Egy: Nádas kritikai-tudományos feldolgozottsága rendben van. Kettő: Nádas befogadásával, értékelésével alapvető gondok vannak.” SZEGŐ, „Belső tagoltság”, 1002-1003.

megszólalásának „pusztulásvízió” és „vádírat” szava meglehetősen hatékonyan előlegez meg¹⁴.

A vita azonban nemcsak e tekintetben bír valamilyen homályos, preskriptív erővel, hanem itt kerülnek felszínre azok a témák – mondjuk úgy, a Nádas-kultusz ereklyéi –, melyeket a regény recepciójában újra és újra érintenie kell az egyetértés, a pontosítás vagy helyesbítés, illetve az ellentmondás változatos performatívumait produkáló kritikusoknak. Ezt a sajátosan hagyományozódó zárandoklatot magam is megteszem – még ha nem is lesz belőle kanosszajárás –, amikor ezeknek a kritikai toposzoknak a bejárása során próbálom kultuszával együtt a szerzői szerepet, a művet és a kritikai szempontrendszert is újragondolni.

1. „német regény” (Radnóti Sándor)

A fent említett eszmecsere során hangzott el Radnóti Sándortól az alábbi két mondat: „A német kultúra az, amely Közép-Európa közös jellegzetességeit akár filozófiában, akár zenében, akár irodalomban a legmagasabb szinten foglalta össze. Ebben az értelemben azt merném mondani, hogy Nádas Péter, magyar nyelven, a magyar kultúrában, számunkra, magyarok számára egy német regényt írt”¹⁵. Ez a „bátorság” azonban a felszólaláshoz kapcsolódó, azt értelmező *Kommentárban* már mentegetőzésre vált, amennyiben Radnóti szerint „[v]isszatetszést kelthet és főképp félremagyarázható az a provokatív vélelem, hogy az *Emlékiratok könyve* »német regény«”¹⁶, majd önidezésben megadja, hogy szerinte mi a „magyar mű” definíciója¹⁷. Négy év múltán Nádas regényének német fordítása kapcsán a kritikus még egyszer előhossa ezt a „provokatív vélelmet”, és immár értetlenkedését is kifejezi, miközben azt könnyedén *aperçu-re* finomítja/mélyíti¹⁸. Arról nem is beszélve, hogy nem lehet nem érezni az iróniát a nemzeti büszkeségnek ama berzsenyis utóízű örműjajongásában, melyet a recenzens enged meg magának mondván, hogy „[m]agyar keblünk dagad”¹⁹, miközben a német recepciót szemléli.

Nem szeretnék hosszan időzni Radnóti jelentős hatástörténettel rendelkező megjegyzésénél, csak megemlíteném, hogy ennek rögtön az első fázisában Balassa Péter el is határolódik tőle mondván, hogy „[a] »német regény« elnevezés, a mellette felsorakoztatott sok és hajszálfinom érv ellenére sem elfogadható számomra, mivel mégiscsak a kultúra átpolitizálása a kiinduló- és végpontja”²⁰. Amivel 1988-ban, érthető módon, tele volt a padlás, és ami ellen Balassa minden kritikai megszólalásában kikelt.

Ezt illetően azonban számomra az az irodalom és politika kritikai viszonyát izgalmasan tematizáló Sári B. László tud fontosat mondani, aki azt állítja, hogy Radnóti és Balassa szembenállásában „keverednek a »hagyománytörténeti« és a »kultúrpolitikai« érvek”²¹. Úgy

¹⁴ Erről lásd KIS PINTÉR Imre – RADNÓTI Sándor – BALASSA Péter – SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VIKÁR György, „Egy démonikus mű. Nádas Péter: Emlékiratok könyve”, *Kortárs* 32, 11. sz. (1988): 148–168, 148.

¹⁵ RADNÓTI, „Démonikus mű”, 151. Kiemelés az eredetiben.

¹⁶ Uo., 153.

¹⁷ „[M]inden magyar nyelven írott művet magyar műnek tartok, akár tradicionális magyar problémákhoz kapcsolódik, akár új tradícióját teremti meg a magyar kultúrának”. Uo.

¹⁸ „Az *Emlékiratok könyve*-t négy évvel ezelőtt egy beszélgetésben, amely aztán nyomdafestéket is látott, »német regénynek« neveztem. Abban a vitában (...) érdekes bírálatokat kaptam, amelyek erre a megjegyzésre is kiterjedtek. Nem emlékeztetnék most erre a nem túl jelentékeny *aperçu-re*, ha nem tudnám, hogy a könyv íróját bántotta, s ha nem jutna eszembe azóta is néha-néha, hogy vajon miért.” RADNÓTI Sándor, „A fogadtatás”, *Holmi* 4, 5. sz. (1992): 742–745, 745.

¹⁹ RADNÓTI, „A fogadtatás”, 742.

²⁰ BALASSA, „Démonikus mű”, 156.

²¹ SÁRI B., „Történetiség és érzékiség”, 123.

gondolom, jórészt e keveredés arányainak tisztázatlansága vezethet ahhoz a helyzethez, melyet a *Világló részletekkel* foglalkozó fejezetben elemzek hosszabban Nádasnak a szépirodalmi elitben betöltött szerepével kapcsolatban. A magam részéről ezen a ponton annyit tudok ehhez hozzátenni, hogy Radnóti Sándor hibát követett el, amikor az irodalmi köztudatba bedobta ezt a kavicsot, hiszen az általa vert hullámok – a széljárástól függően – hol felerősödnek, hol csitulnak. De el nem ülnek, az látható.

2. „redukció” (Radnóti Sándor)

Ez a fogalom is érdekes karriert járt be a Nádas-recepció *Emlékiratok könyvével* foglalkozó rétegében. Radnóti a „démonikus művet” értelmező tudós eszmecserében a redukció kapcsán a „a tárgyiség redukcióját” említi és rögtön kapcsolatba is hozza azzal, amit „a testek érintkezésére való redukciónak” nevez, majd történelminek minősít²². Úgy látja, hogy a regényben a tárgyi világ „mérhetetlenül redukált”, helyette minden testek viszonyaként neveződik meg (pl. egy kerítés-kutya-gyerek viszonyrendszerben nem a kerítés mint kézenfekvő szimbólum érdekli Nádas, hanem a kutya és a gyerek teste közötti viszony). Kissé affirmatív hangsúllyal kockáztatja meg eszme-futtatása végén, hogy „a testek érintkezésére való redukciónak, e nagyszabású stilizációs elvnek nem ára-e a karakterek plaszticitásának csökkenése”²³, amire a későbbi kritikáknak kellett volna rábólintani a *de*-t.

Losonczi-Kelemen Emese tanulmánya²⁴ azonban azt jelzi, hogy a tárgyak hiányának Radnóti-féle elgondolása nem feltétlenül vívja ki minden kritikus egyetértését, Dunajcsik Mátyásé pedig azt, hogy „a testek érintkezésére való redukció” Nádasnál korántsem mellőzi a szimbólum különböző tradícióktól táplált, sűrítő művelésének textuális hatásait. Dunajcsik szerint Nádas úgy választja meg alanyait, helyszíneit, hogy azok „alkalmasak egészen komplex szellemi-társadalmi tartalmak elemzésére és bemutatására”²⁵. Sőt, miként arra mindjárt bővebben is kitérek, a homoszexualitást is tudja a regényben betöltött szimbolikus funkciója felől értelmezni.

Balassa Péter a redukció kérdéskörét a mottó-értelmezése kapcsán már említett, tragikusan dichotomikus nyugati testfelfogás kritikájaként értelmezi, és az egység kérdéskörének kifejtésébe illesztett, platóni androgün-mítosz kontextusába sorolja, melyet annak bizonyítékaként olvas, hogy a test a „szellem tárgya”²⁶. Noha eszme-futtatása, miszerint Nádasnál a test nincs meg a lélek nélkül, azaz elválaszthatatlan egységről kell beszélnünk, első ránézésre ellentmond a platóni gondolkodás dichotomikus és hierarchikus szerkezetének, számára mindez elsősorban akként adódik, hogy „[a] platonizmus ebben az értelemben *tud* egy olyan világról, mely nem lehetséges, vagy ami, ha tetszik: nincs”²⁷. Amikor Radnóti szerint Nádas a testek közvetlen viszonyának reflektálásával kiiktatja a közvetítettség platonikus hagyományát, Balassa szerint épp akkor végzi el a platonizmus legjellemzőbb műveletét: *tudja*, hogy nem lehetséges ezt megtennie. Amiért az egyik kritikus elmarasztalja, a másik azért értékeli.

²² RADNÓTI, „Démonikus mű”, 152.

²³ RADNÓTI, „Démonikus mű”, 153.

²⁴ KELEMEN Emese, „Tárgypoétikai jelenségek Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regényében”, *Híd* 8. sz. (2014): 63–73.

²⁵ DUNAJCSIK, „Őszből a télbe”, 398.

²⁶ BALASSA, „Démonikus mű”, 158.

²⁷ Uo., 159.

Mivel a „testköltészet” Radnóti-féle terminusát külön szeretném tárgyalni, hadd térjek itt még vissza egy kicsit a regényben ábrázolt homoszexuális viszonyok témakörének fogadtatására. A kérdésben Radnóti „történelmi”²⁸ jelentőségű problémát lát: abban, hogy Nádas a „testek érintkezésére való redukciója” során elhagyja a közvetítettség kérdését, a kifejezetten közép-európai társadalmakban élők szubjektív létmódját szimbolizálja, amennyiben itt „[n]incs meg az a számtalan közvetítés, az intézmények közvetítése, amely a demokratikus berendezkedést, tehát a nem közép-európai berendezkedést jellemzi”²⁹. Ezt akár érthetnénk a korabeli biopolitikai viszonyok kritikájaként, hogy ti. a melegek stigmatizációja miatt nem alakulhattak ki azok az institutionális formák, melyek társadalmi szinten lehetővé teszik a homoszexuális identitás megélését. Főleg, hogy szerinte „[e]nnel természetesen kritikai történelmi-politikai értelme is van a közép-európai világgal szemben, melyben az intézményes közvetítések oly balul sikerültek”³⁰. De nem nagyon értjük³¹ úgy, mégpedig azért nem, mert a következő sorokban adja meg Radnóti a regény antiplatonizmusának számára mélyen hiteltelen alapképletét, miszerint „a író azt mondja, hogy csak az érzéki a valóságos, csak az igaz, ha test találkozik testtel”³².

A megfogalmazás az „író” szóban tárja fel igazát: amennyiben az *Emlékiratok* könyvének névtelen elbeszélőjét mint írókat ismerjük fel ebben a szóban, aki – mint Dunajcsik mondja – „a szerelem mibenlétére metafizikai szintű magyarázatot”³³ keres – és véleményem szerint ad is, amikor „életregényét” a „test templomának” mottójával látja el –, akkor igazat lehetne adni Radnótinak, bár alapképletét ki kellene egészíteni azzal, hogy: *Istenben. Ha test találkozik testtel... Istenben*. De akkor még mindig ott van a kérdés, hogy milyen ismervek alapján azonosítja Radnóti az írókat a szerzővel.

Látható ezek alapján, hogy a korabeli kritika mindenről beszél, a platonizmustól a torzult közép-európaiságig, csak hogy a homoszexualitás regénybeli jelenségéről és annak poétikai súlyáról hallgathasson. Egy másik paradigma, a kétezres évek kritikai diskurzusa fogja tudni ennek felelős szóvátételét érdemben elvégezni, jöllehet a legkevésbé sem kimeríteni. A kritikusok hallgatását nem tematizálja, de Nádas regénye kapcsán Dunajcsik kitér arra, hogy „jöllehet expliciten tematizálja a homoszexualitást, és a homoszexualitás magyar társadalmi emancipációjának egy igencsak korai szakaszában jelent meg, mégsem keltett botrányt”³⁴ (Uo.). Ezt leginkább a homoszexualitás témájában rejlő szimbolikus potenciálnak tudja be, melynek hatására a regény egy olyan olvasatot is megenged, amiben „a korszak és a helyszínek politikai paranoiái és szorongásai válnak a homoszexuális érzelmeivel küszködő szubjektum önkeresésének metaforikus díszleteivé”³⁵. Nagyon érdekes, amikor írásában arról értekezik, hogy „a homoszexualitás tapasztalata minden esetben (még ma is) tartalmaz egy bizonyos

²⁸ „Azt hiszem, hogy a test költészete Nádas regényében, a közvetlenség, a testek érintkezésére való redukció ebben az értelemben történelmi.” RADNÓTI, „Démonikus mű”, 152.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo.

³¹ Sári B. László sem tudja úgy érteni, amikor úgy véli, hogy Radnóti (és Balassa is) „csupán a »kelet-európaiság« (sic!) mibenlétének meghatározására korlátozódik”. SÁRI B., „Történetiség és érzékiség”, 105. És nem tartom minden jelentés nélkül valónak, hogy Radnóti Közép-Európájából Sári B. „Kelet-Európát” csinált. Dunajcsik pedig inkább az életművészet elvontságával közelít, amikor a szerelem „újra feltalálásának” rimbaud-i eszményét kapcsolja a „melegség intézmény nélküliségéhez”.

³² RADNÓTI, „Démonikus mű”, 152.

³³ DUNAJCSIK, „Őszből a télbe”, 400. „(Még ha téveset is.)” – teszi hozzá a pontosság kedvéért a kritikus.

³⁴ Hozzá kell tennem, hogy tizenkét év távlatából szinte fájdalmasan naivnak hat fejlődéselvű meglátása, mely a korai szakasz utáni kiteljesedést vizionál e kérdés köré.

³⁵ Uo., 400.

konspiratív elemet”³⁶, mely nemcsak az ügynök-lét kamuflázsait, hanem a teatralitás mibenlétének örök dilemmáját is előírja az erről való gondolkodás számára. Ezek a kérdések viszont Nádas regényeiben mindig hangsúlyosan egzisztenciálisként értelmeződnek nemcsak az *Emlékiratok* könyvében, hanem a *Párhuzamos történetekben* is. Ugyanakkor következetesen testközelen vannak tartva.

3. „A test költészete” (Radnóti Sándor)

A szó írásmódjában bekövetkező változások is jelzik, hogyan alakult ennek a kritikai meglátásnak a hatástörténete, hogyan vált afféle kritikai *hapax legomenon*ná Nádassal kapcsolatosan. A kifejezést (így: különírva) Radnóti használja először az *Emlékiratok* könyve kapcsán, és a „testek érintkezésére való redukció” valamiféle lírai totalitását érti alatta³⁷. Ezt az irányt követi Tverdota György is, aki a regény „összetett mondattani konstrukcióiról” azt állítja, hogy „nem pusztán az ábrázolás tárgyainak, a regényalakoknak a beszélgetését, s ezáltal való jellemzésüket szolgálják, hogy tehát nem a narráció világához, hanem közvetlenül a szerzőhöz kapcsolhatók, mert valamiféle lírai funkciót sejtünk bennük”³⁸. De hogy miért gondolja ezt a kritikus, és mi ez a funkció, azzal írása adósunk marad.

Balassa kötőjellel kapcsolja egymáshoz a két szót, amikor azt állítja, hogy a „test-költészete” Nádasnál „a politikai szabadságfogalom és a magán-szabadságfogalom [...] messianisztikus egymásra rántása és összemosása ellen szól”³⁹, és amit Sári B. tévesen Nádas „írói szerepvállalásaként” mint a „személyesség és a politikum radikális kettéválasztását”⁴⁰ értelmez. A *Párhuzamos történetekben* viszont Radnóti – immáron egybeírva – „új testköltészetet” vél felfedezni.

A kifejezés Bazsányi Sándor tanulmányaiban és Nádas-monográfiájában jut el valamiképpen karrierje csúcsára. A Nádas-regények ironia-alakzatait is vizsgáló Bazsányi-kötet, a 2010-es „...testének temploma...”, mely sok tekintetben a 2018-as monográfia előmunkálatait végzi el, a „testszerű nyelv”⁴¹ talányos alakzatát használja a regény prózabeszédével kapcsolatban. A megnevezés a monográfia értelmezéseiben is felbukkan (BS. 175.), és a benne megformálódó gondolatot, miszerint Nádas műveinek tétje az érzékiség nyelvi megragadására tett művészi kísérletként értelmezhető, Bazsányi többször, mélyen metaforikus aforizmákban ismétli meg. Például: „a testiség ábrázolása is csak, ha tetszik, ürügye annak, hogy megmutatkozzék a szöveg saját teste” (BS. 179.); „az érzékiség testi-lelki távlatával foglalkozó Nádas-próza kidolgozott szövegfelszínének »érzéki lényege«” (BS. 209.). Valamiképpen arra lehet következtetni, hogy Bazsányi úgy interiorizálta Radnóti meglátását, hogy a Nádas-regények nyelve nemcsak témáját, hanem *anyagát* tekintve is testi. Ezért lesz „felszíne”, ezért mutatkozhat meg a „szöveg saját teste” stb. Ami valóban nagyon tetszetős gondolat a posztrukturalizmus kritikájukat az anyagság felől tematizáló testelméletek⁴² tekintetében, csak hogy ez mind Bazsányi első kötetében, mind pedig a monográfiában

³⁶ Uo., 399.

³⁷ RADNÓTI, „Démonikus mű”, 152. A *Párhuzamos történetekről* írott kritikájában már „új testköltészetről” beszél, és miközben egy „átható szemléletről” beszél vele kapcsolatosan, egybeírja a szót. Lásd RADNÓTI, „Az Egy és a Sok”, 778.

³⁸ TVERDOTA, „Körmondat és lassított felvétel”, 48.

³⁹ BALASSA, „Démonikus mű”, 157.

⁴⁰ SÁRI B., „Történetiség és érzékiség”, 128.

⁴¹ BAZSÁNYI, „...testének temploma...”, 18, 84.

⁴² Elsősorban Judith Butlerre gondolok, akit Bazsányi nem, viszont Sári B. László annál többet emleget.

valamiképp kifejtetlenül, mintegy ígéretként marad az értelmező szövegben. Talán a reflexió szövege megismétli az általa elemzett textus műveletét, amennyiben Bazsányi kijelenti, hogy „a test feladványa folyamatosan jelen van, ámde a feladvány megoldása rendre elhalasztódik”⁴³. Ugyanígy halasztódik el az ő kritikai reflexiójában a Nádas-féle „testszerű nyelv” „feladványának” megfejtése.

Bagi Zsolt körülírás-terminusa és az irodalmi nyelv fenomenológiájának megfigyelését célzó törekvései úgy láttatják a test irodalmi reprezentálhatóságának kérdését, hogy a test „eredendő zavarosságot” visz a textusba, ami ezáltal nem a tárgyi pontosság és plasztikus megfogalmazás közege lesz, hanem „[é]les körvonalakkal látszik egy alakzat, amely azonban, sokszoros vetemedések és elcsúszások által kapcsolódván más alakzatokhoz, elveszti pontos geometriai formáját”⁴⁴. Ez a „kapcsolódás”-képeség (vagy képtelenség) a „testszinekdoché” terminusának bevezetésével értelmeződik Bagi kötetében: a „testszinekdoché” azt jelöli, hogy a regénybeli „beszéd” csak töredékét jelölheti annak az „eredendő kapcsolatnak, ami test és test között fennállhat”⁴⁵. És a szerző hangsúlyozza, hogy *nem* „a retorika elsődlegességét” akarja állítani, tehát szövege *ellát* a testek anyagiságáig, amit – és ezt jelöli a „testszinekdoché” terminus – a nyelv csak érintőlegesen képes a diskurzusba beemelni vagy éppen beszorítani.

Azért gondolom, hogy Radnóti meglátása Bazsányi írásaiban éri el karrierje csúcát, mert Bagi körültekintő elemzése – helyenként tűnjön bármilyen körülményesnek is – éppen eljárásrendjével leplezi le azt a teoretikus frivolságot, ami körbelengi a Nádas-próza testreprezentációinak elemző diskurzusait. Ugyanakkor a „testszinekdoché” Bagi-féle elgondolása sokkal erőteljesebben tematizálja azt a nyelvi materialitást, amire Bazsányi utal, ám amit nem fejt ki.

A magam részéről Radnóti felvetésében viszont valami mást is érzékelek: a test *költészetéről* beszélni a „prózaforidulat” kritikai legitimálásának kellős közepén, valamiként a regény álcázott degradálását – dicséretbe bújtatott leértékelését – is sugallja⁴⁶. Csakúgy, mint az, amikor Radnóti a *Világló részletek* kapcsán azt írja, hogy „[n]em rehabilitáció ez: költői igazságszolgáltatás”⁴⁷.

Amit végezetül a testreprezentációs eljárásokról mondani szeretnék, az elsősorban a regény pastiche-ként való olvasásában értékesíthető: úgy gondolom ugyanis, hogy a regény épp abban jelzi az európai humanizmus Bazsányi által oly részletesen elemzett regénytradícióitól való elkülönböződését, hogy felveszi ugyan forrásszövegeinek művészi perspektíváját, iterálja műfajait és ráhagyatkozik a fikcionalitás általuk hagyományozódó szabályaira, csak hogy mindezeket a test alakzatában és az érzékiség ismérveinek feltárásában (legyen ez mégoly metafizikus is akár) travesztálja. Ilyen értelemben pontosan a Radnóti által emlegetett redukcionizmussal ellentétes műveletet hajt végre: kitágítja az európai regény beszűkült

⁴³ BAZSÁNYI, „...testének temploma...”, 121.

⁴⁴ BAGI, *A körülírás*, 49.

⁴⁵ Uo., 46.

⁴⁶ Hasonló mozgásokat mutat a kritikai szöveg retorikája akkor, amikor a kritikus a *Párhuzamos történeteket* Nádas radikalizálódásának jeleként olvassa, és „realisztikus irreálitása” kapcsán „a regény radikális testi redukcionizmusáról” beszél (RADNÓTI, „Az Egy és a Sok”, 788.). Ami az *Emlékiratok* könyvében még „a test költészete”, az a *Párhuzamos történetekben* az „új testköltészet” radikalitása és irreálitása. Fel kell ismernünk – írja Radnóti –, hogy „itt egy írói világ a testi redukció kontinuumára van alapítva, hogy ne tekintsük mániának és manírnak az írásmódot” (RADNÓTI, „Az Egy és a Sok”, 788.). Kérdés marad, hogy aki elutasítja a regény ily módon feltárt „világnezetét”, vajon nem manírnak tekinti-e mégis az írásmódot.

⁴⁷ RADNÓTI, „Szilénoszi”, 886.

perspektíváját, amikor a szenzus fókuszán át nézi az ember individuális és politikai körülményein keresztül formálódó egzisztenciális játszóját.

A regény óriásmondataiban fárasztóan és nyomasztóan ott van a regény műfajára vonatkozó összes tematikai és formai előfeltevésünk, amely a szerzőség, az elbeszélhetőség, a struktúra, a motívum, a végkifejlet pedáns kis címkéit mindezidáig használhatóvá tette és ellátott minket a szöveg feletti uralom olvasói gyönyörével. Azt gondolom, ezt a gyönyört halasztja el az *Emlékiratok könyve* – olyan olvasáselméletként íródik, melynek értelmében a késleltetés mint valami beépített erotikus metronóm határozza meg a befogadás ritmusát. Ezek a fullasztó óriásmondatok gátolják az olvasói mohóságot, blokkolják és mintegy magukba nyelik a jelentés mihamarabbi megszerzésére, valamint birtoklására vonatkozó olvasói akaratot, elhalasztják a fejezetvégre és a valamilyen átlátható egységbe rendeződő értelemegészre irányuló vágyat. A késleltetett beteljesedés korporeális lenyűgözöttségben tartja az olvasót, aki az izmaiban, az ízületeiben érzi az író tikkasztó kielégületlenségét, amit az utolsó fejezet kis értelemszíkraival aztán felold, sőt, már-már tűzijáték-szerűen a jelentések felszíkrazásainak redundanciájába fordít. Ennek köszönhetően fedezheti fel ebben a fejezetben Erdődy Edit a *Találkozás* című dráma reminiscenciáit⁴⁸, Balassa az „[í]gy, itt nem lehet tovább élni” csattanóját, a zárt forma⁴⁹ bizonyítékát Kulcsár-Szabó Zoltán.

Mindezek alapján az, amit Szirák Péter Nádas-dolgozata megfogalmaz, hogy tudniillik „[a] devalválódott értelemkonstrukciók, az elbizonytalanodott vagy semmissé lett tézisek helyére Nádas művében *a test* kerül, mint egyetlen támasz, mint végső, bár törékeny bizonyosság, mint eredet és vég”⁵⁰, csak az irodalmi reprezentáció mint *showing* kontextusában értelmezhető⁵¹. Az *Emlékiratok könyve* ugyanis pontosan „[a]z eredetként demonstrált érzékiség”⁵² Nádasnak tulajdonított metafizikai szemlélet *kudarca*ra mutat rá a névtelen elbeszélő történetével, melyben a szerző egyúttal a test szentségének ideologéájával is *leszámol*, és tovább lép a *Párhuzamos történetek* sokkal nyersebb és illuziótlanabb testreprezentációs eljárásmodjái felé.

4. Egység/zártság – csiga/nemtelenység (Kulcsár-Szabó Zoltán – Balassa Péter)

A Nádas-féle motívumhálózat elemzését a kritikusok e tekintetben szinte egyöntetű elismerése mellett Balassa Péter vitte véghez. Olvasatai – miként a fentiek is jelzik – nagymértékben meghatározzák Nádas műveinek kritikai olvasását, és a kritikusokat a Szirák Péter által is hivatkozott „megelőzöttség”⁵³ tapasztalatával szembesítik. A csiga motívumának hatástörténeti karrierje abban a balassai mondatban leli eredetét, mely kimondja, hogy „a műalkotásban szunnyadó filozófia és a mű formája – csiga alakú”⁵⁴. A csigaalakzat jelentőségét és motivikus szerepét Balassa a következő képletben adja meg: „túllépés a nemeken, *a szerelem oszthatatlansága*, a legnagyobb ígéret: az *Egység* [...] és a másik véglet, tudniillik a kelet-

⁴⁸ ERDŐDY, „Színház”, 406–407.

⁴⁹ KULCSÁR-SZABÓ, „Az emlékező regény”, 63.

⁵⁰ SZIRÁK, „Az ész reménye”, 133.

⁵¹ Bár Scheibner Tamás a *Testiség, szexualitás, identitás az Emlékiratok könyvében* címmel írott tanulmányában mindent megtesz, hogy „a test mint bizonyosság” alakzatának, azaz Szirák állításának igazát bizonyítsa, még ha a halál eljövételének ironikus toposzában is. Lásd SCHEIBNER Tamás, „Testiség, szexualitás, identitás az *Emlékiratok könyvében*”, *Kalligram* 11, 10. sz. (2002): 51–56.

⁵² SZIRÁK, „Az ész reménye”, 133.

⁵³ Uo.

⁵⁴ BALASSA Péter, „Közelítések az *Emlékiratok könyvéhez*. Bevezetés egy elemzéshez”, *Újhold-Évkönyv* 1. sz. (1988): 386–396, 388.

közép-európai szabadságnélküliség perverz volta *egymásba csavarodik*⁵⁵ stb. Az értelmezői lelkesültség felizzik ezekben a mondatokban.

Ha megfigyeljük, a regény szövegében a csiga-filozófia „Köhler doktor csigakertje” (EK. 189.) kapcsán bontakozik ki Thoenissen alkotásmódszertani fejtegetéseiben, ahol a csigakert a kis Stollberg gróffal való gyerekkori maszturbációkat biztosító remek ürügyként jelenik meg. Az antik falikép metatextuális szövevénye mellett ez képezi a Nádas-recepció egyik leggyakrabban és legindulatosabban vitatott kérdéskörét, amennyiben a csigához kapcsolódó nemtelenség, a nemeken való túllépés mint a szabadságvágy metaforája tematizálódik a kritikában. A regényben ugyanakkor ezt olvashatjuk ezzel kapcsolatosan Thoenissen feljegyzésében:

„ugyanis e csigák, melyekről Köhler oly szárazon és szenvedélytelen mondatokban számolt be könyveiben [...] a csigák, melyeket a doktor küllemük és felépítésük, étletterük és tulajdonságaik szerint gondosan fajokba és alfajokba sorolt, e végtelenül magányos és fölöttébb élénk állatkák, kikből a megfigyelések szerint az egymással való érintkezés is a legmélyebb rettegést váltja ki, hosszú órákba telik, s az óra tán napokat, heteket, hónapokat jelent, míg fejük óvatosan finom tapintóival, majd később, a bizonyosságnak egy magasabb fokán, a szájukkal és fodorként lebegő talpuk tapintásával tudomásul veszik, hogy bizony egymásnak valók, és valamilyen nagyon lényeges kizáró oknál fogva nem kell dolgukvégezetlenül továbbmászniuk, másikat keresni; mert elvileg minden csiga minden csigával párosodhat, s ebben a tekintetben ők a natúra legkivételezettebb lényei, csupán ők őrizik és élik magukban a teremtés eredendő egyneműségét, hímnősek, mint a növények, a testükben őrzik azt, amire mi már csak homályosan emlékezhetünk; s talán innen kivételes finomságuk és félénkségük is, mindegyikük önmagában teljes, két teljességnek kell hát egymásra találnia, ami elképzelhetetlenül nehezebb feladat lehet, mint valamely közönséges kiegészülés, s amikor végre a legteljesebb kölcsönösségben kopulálnak, egyszerre fogadják be és töltik be a másikat [...]” (EK. 191.).

A csigákkal vállalt cinkosság pedig nem egyéb, mint az animalitás megtapasztalásának destabilizáló gyönyöre a sás, a láp és az erdő motívumainak jelentésmezőjében. Az a jelölésmód uralkodik el ezeken a sorokon, amit az *Egy családregény vége* gyerekhangja működtet testi élményeinek oly mértéktelenül izgató megélése során. A csiga annak a kéjnek a metonímiája, amit a kisgyerek Thoenissen akkor érez, mikor kisgyerekkori szexualitásának mélyére tett látogatásai során a leleplezéstől való gyönyörteli félelmét élte át. Ezt az érzést szeretné újra feltalálni később, már íróként, mikor erdő-élményének reprezentációs lehetőségeiről elmélkedik. És valóban, az animalitás közegeként megjelenített erdő élménybeszámolója egy megváltozott nyelvi magatartásról tanúskodik: a narrátor egyes szám második személyű önmegszólításaiban éppen az önmegtartás lehetetlenségét, az én elvesztését teszi szóvá az erdő kapcsán (EK192–194.).

Ami tapasztalatként elég távol áll attól, amit Balassa egységnek, nemeken túliságnak vagy a szerelem oszthatatlanságának nevez. Sári B. László, aki legindulatosabban Balassa Nádas-értelmezését okolja a recepció vakfoltjainak tartós fennmaradásáért, úgy látja, hogy „az *Emlékiratok* könyvének magyar kritikai fogadtatása majdnem teljesen egységesnek tekinthető abból a szempontból, hogy a regényben a testet a »nemtelséggel« és a »szabadságvágygal«

⁵⁵ BALASSA, „Közelítések”, 392. Kiemelés az eredetiben.

kapcsolja össze”⁵⁶. Sári B. indulata és vádja, miszerint a csiga-alakzat balassai értelmezése jelölte ki a regény recepciójában azóta is meghatározó, és a regény értelemlehetőségeit leszűkítő apolitikus irányt, abból táplálkozik, hogy a kritikuselőd „nemeken túlinak” nevezi a csiga hímnős mivoltát. Erre a fatális félreértésre mutat rá Sári B., aki értelmezői furorában, mint mondtam, a szerzőt sem kíméli, és aki úgy véli, hogy az *Emlékiratok könyve*

„a homoszexualitásnak, illetve a biszexualitásnak az adott történeti, kulturális és politika szituációban gyökerező megélhetetlenségét tematizálja. Ha ebből a szempontból van a regénynek tanulsága, akkor az éppen az, hogy az erkölcs és a politika a magán- és a közélet mezsgyéje mentén történő merev elhatárolása korlátozza, lehetetlenné teszi a privát szféra kibontakozását – az elbeszélő esetében egy másik férfira vonatkozó vágyának homoszexuális kapcsolatként történő megélését”⁵⁷.

A fentiek alapján az körvonalazódik, hogy Balassa csiga-alakzata nagyon hatékonyan semlegesítette a homoszexuális szerelem irodalmi reprezentációjában rejlő szubverzív erőt, ami egyfelől kapóra jött a depolitizált irodalomtudomány normáit önmagára alkalmazó kritikai beszédmódoknak, másfelől viszont a szerző is igyekezett külön tartani a személyest a politikaitól. Legalábbis Sári B. szerint. De nem igazán meggyőző a tanulmánya a tekintetben, hogy ez nem az ő előítélete-e Nádassal szemben, akit nemcsak a cenzor Pándival szembeni megfutamodás – bár ő maga körütekintőbben fogalmaz – antihősének ábrázol, hanem konkrét pártpolitikai utalásokat is tesz vele kapcsolatban.

A regény azonban meglátásom szerint nem mismásolja el azokat a jelzéseket, hogy azonos neműek közterületen kénytelenek a társadalmi előítéletekre reflektálni és gátat szabni érintésvágyuknak (pl. a villamoson való utazás során; vagy a színházi páholyban lezajló emberi színjáték alatt). Ezáltal pedig kifejezetten tematizálja a politikait mint olyat, ami a kamuflázs és a konspiráció műveleteire készíti a homoszexuális tapasztalat alanyait.

A magam részéről a csiga-filozófiában annak a hipnotikus spirálnak a metaforáját látom, mely mozgásával nemcsak szerkezeti, hanem tematikus értelemben is áthatja a művet. Nevezhetjük ezt fraktális szerkezetnek, mint tettem ezt a *Párhuzamos történetek* megjelenése idején írott tanulmányomban⁵⁸, vagy akár az egymásban tükröződő tükrök labirintus-alakzatának, mely a posztmodernitás kedvelt retorikai technikáit idézi. A hármasság topológiája például (az egymásban vég nélkül tükröződő szerelmi háromszögek; a műfaji hagyományok; az időszerkezet személyes és történelmi elemei; az elbeszélők iterált pszichológiai és életrajzi tényei stb.) olyan alakzatokat generál a regényben, melyeknek egy-egy kiragadott részlete „mintázataiban” megismétli a teljes mű vagy az annak részét képező kisebb egységek „mintázatait”. Invariancia és deformáció strukturális és egyidejűleg tematikai alakzatairól beszélhetünk. Csakhogy ez az iterativitás olyan szignifikáns különbségeket szabadít fel a szövegben (tematikus, motivikus, szerkezeti, nyelvi-retorikai szinten), hogy az értelmező olvasás komprehenzív műveletei képesek bennük egyfelől a regénytradícióval leszámolást, másfelől az új ígéretét is felfedezni. Ez utóbbi a test alakzatán mint nyelvi anyagon formálódik meg.

Egy szöveghelyet szeretnék értelmezni hipotézisem alátámasztására, ahol a test mint anyag, a jelentés előtti *hús* válik a reflexió tárgyává egy többértelműségében elvont, ugyanakkor

⁵⁶ SÁRI B., „Történetiség és érzékiség”, 105.

⁵⁷ Uo., 142.

⁵⁸ Lásd bővebben DARABOS, „A néma test diskurzusa”, 93–136.

nagyon is érzéki reprezentációban, és magába sűríti a regény tradíciófelfogását. A helyszín egy berlini városrész, ahol a két szerető esténként sétálni szokott:

„ha azt mondom, vigasztalanul szürke ház, akkor ezzel se mondtam sokat, mert legalábbis azokban a városnegyedekben, ahol a háborús pusztítás még valami régire, egykorira, eredetire emlékeztetőt meghagyott egyáltalán, ott ilyenek a házak; vigasztalanok és szürkék, bár egyáltalán nem tekinthetők stílustalannak, amennyiben a stílus fogalmát nem korlátozzuk a megszokottan reprezentatívra, hanem minden elfogultság nélkül hajlandók vagyunk elismerni, hogy minden emberi építmény magán hordozza, saját ábrázatává teszi az építtetés anyagi és szellemi körülményeit, ennyi a stílusa, semmi több.

Vagy akár a pusztulást is, mely éppen olyan összefüggő láncolatot alkot az emberi történelemben, mint az épülés, s amely e városrészben mégse volt oly teljes és tökéletes, mint a többiben, ahol semmi nem maradt és a vadonatúj épületek között még mindig az üresség szele fúj; itt a réseket be lehetett tömni, az épületek kiégett csontvázát ki lehetett még tölteni az *új falak húzával*, maradt annyi kő a kövön, amennyire a meghúzódas és az időjárás viszontagságai elleni védekezés legelemibb emberi igénye szerint még értelmesnek találtatott újabb köveket helyezni, maradt még valamennyi a pusztulás előtti idők megszokott és megbízható, tehát fölöttébb vonzó talapzatából, s az illetéknéppen fölhúzott, betömött, megerősített sívár oromfalaknak nem volt ugyan módjukban utánozni ama pusztulás előtti ábrázatot, az egykori utcák és terek alapvetése mégis kirajzolódott a térben...” (EK. 304. Kiemelés tőlem: D. E.)

A szövegrész Nádas architektúrális elemzéseinek egyikeként a regény teljes mintázatának fraktál-alakzataként áll elénk, mely az adott városrész pusztulásában és e pusztulás építészeti továbbgondolásában, az újítás és megőrzés nagyon is anyagi alternatíváiban a regény tradíciófelfogását tárgyasítja. A tér és az anyag érzéki leírásai a maguk közvetlenségében tárják fel azt a szédítően elvont allegóriát, mely a fenti sorokat mint a regény „kritikai esztétikájának” alap gondolatát olvastatja velünk.

Az allegória kapcsán Craig Owens hívja fel a figyelmet arra, hogy általában akkor beszélhetünk allegorikus struktúráról, ha „egy szöveget egy másik szövegen *keresztül olvasunk*”⁵⁹, vagyis a palimpszeszt paradigmáján belül kell erről gondolkodnunk. Az, ahogyan a fenti szövegrész Berlinjét a regény tradíciófelfogásán keresztül értelmezzük, „az új falak húzában” talál rá Nádas testreprezentációs eljárásainak allegóriájára. És itt most nem a városrész megjelenítésének antropomorfizáló hatásaira gondolok (csontváz, hús, ábrázat), hanem a falaknak húsként való megragadására, mely egyfelől élő anyagként láttatja őket, igen, másfelől viszont a hús (*sarx*)⁶⁰ jelentés előttiségét hangsúlyozza. A hús nemcsak a falak élettelen merevségével szemben állítja az élő anyag védtelenségét és sebezhetőségét, hanem önnön idegenségének jelentését is hordozza. Az „új falak húsa” egyfelől a reprezentáció megkerülhetetlen szükségszerűségének tudatosítását jelenti, tehát köze nincs az érzéki közvetlenség Nádasnak tulajdonított naív tévképzetéhez, viszont benne foglaltatik egy nagyon erős döntés is a reprezentáció nyersanyagának mibenlétére vonatkozóan. Amennyiben azt állítjuk, hogy Nádas a regényéből kiolvasható testszemlélet radikalizmusával haladja meg az

⁵⁹ Craig OWENS, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October*, Vol. 12 (Spring, 1980): 67–86. 69. Kiemelés az eredetiben.

⁶⁰ Erről bővebben lásd John Panteleimon MANOUSSAKIS, „Dying to Desire: Soma, Sema, Sarx, and Sex”, in Sarah Horton & co. eds. *Somatic Desire. Recovering Corporeality in Contemporary Thought*. 117–138 (Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 2019).

európai regénytradíciót, azt is látnunk kell, hogy egyáltalán ez egyáltalán nem az érzéki közvetlenség művészi nyelvét jelenti, hanem a reprezentáció kényszerének reflektálását. Emiatt nem beszélhetünk a Radnóti által hivatkozott, és a regény filozófiájává emelt közvetlenségről, még akkor sem, ha a regény névtelen elbeszélője többször tematizálja a szerelem mint *unio mystica* téveszméjét (EK. 389.), mely éppen a triviális üzenetét közvetítő képeslap alakzatában fedi fel kudarcát.

A gát, az akadály, a fal, a kerítés reprezentációs *húsa* mindenféle közvetlenséget blokkol az *Emlékiratok* könyvében – a regény nyitányában tomboló vihar pedig a hagyomány kényszerítő erejét allegorizálja. A recepcióban legtöbbször valamiféle metafizikai sorsszerűség romantikus alakzataként értelmeződő vihar egy ilyen interpretációban magának a regénypoétikának az anyagi közegeként fogható fel. Megsemmisítő ereje ily módon egy olyan allegorikus struktúrát képez meg, amelyben a vihar és a gáton áttörő tenger az elbeszélő narratív kompetenciájának próbára tételeként tematizálódik. A regény struktúrája, illetve a megsokszorozódás nyelvi és tematikus megoldásai azonban kétségtelenné teszik, hogy a korábbi elbeszélői hagyományrétegek stílusainak és retorikájának rituális nyelvi megismétlése, imitációja és iterációja képtelen bármiféle közvetlenség beteljesítésére. Az *Emlékiratok* könyve nemcsak a jelentések könnyed megszerzésének olvasói vágya elé emel falakat, hanem „új falak húásával” tölti ki azokat a réseket, melyeket a korábbi regénytradíciók a Nádas által elemzett öncsonkolási készleteik⁶¹ eredményeképpen hoztak létre.

Az allegorikus struktúra fent vázolt működésébe tartozónak vélem mindazokat a művészetelméleti és alkotásmódszertani fragmentumokat, melyeket a tükörkép-torzkép, eredeti-másolat, arc-maszk ellentétpárja mentén értelmez a recepció. Ide tartozik az antik falikép mint Thoenissen regénypoétikájának allegóriája, Gyllenborg művészi érzékenysége, ám az ironia drasztikus hatásait elszabadító fényképe⁶², Köhler doktor fent elemzett csigakertje, a színészi mozdulat átmeneteit, zökkenőit reflektáló Thea, aki nem egyéb, mint a világ radikális teatralitásának, ennek az egész nietzschei kamuflázsnak az esszenciája. Vele kapcsolatban igaza van Radnótinak, valóban papírmásé-szerű figura, és a *Párhuzamos történetek* nőalakjaihoz képest nincs méltányolható „kiterjedése” figurájának, ez azonban a névtelen narrátor vágystruktúrájának és bűnbocsánat-diskurzusának tükrében elég sokatmondó.

5. „1956 regénye” (Balassa Péter)

Ezt a toposzt a regény narratív modalitásainak kérdése felől szeretném értelmezni. Balassa már az 1988-as *Újhold-Évkönyv*ben megjelent *Közelítések az Emlékiratok könyvéhez* című írásában megállapítja, hogy „Nádasnak sikerült megírnia azt, amire mindeddig várnia kellett a magyar irodalomnak, 1956 regényét”⁶³. A toposz körül kiépülő jelentéstartomány másik fontos szereplője Pándi Pál, akinek a regényről írott lektori véleményében nem sikerült túl nagy találékonyságról tanúbizonyságot tennie. Az „ellenforradalom” vs. „forradalom” megnevezés ideológiai harcmezéjére Nádas könyve a „forradalom” felől érkezik, és – miként a kritikai toposz hatástörténete is jelzi – a személyesség irodalmi hagyományainak erejére hagyatkozik.

Pándi cenzori helyzete korántsem volt egyszerű a maga idejében: egy olyan szerző művét fogta a kezében, aki nem igazán feküdt jól a korabeli irodalompolitikában, viszont a mű súlya vitathatatlan, ráadásul olyan közvetlen módon politizál, ahogy akkoriban kevés irodalmi

⁶¹ NÁDAS, „Hazatérés”, 963-964.

⁶² VARGA Anikó, „Az emlékiratok képei – a képek (emlék)iratai”, *Fosszília* 3-4. sz. (2003): 95–104.

⁶³ BALASSA, „Közelítések”, 386.

alkotás mert. Az 1994-es *Bibliográfia* című kötetben megjelent cenzori vélemény tanúsága szerint Pándi azt találta ki, hogy esztétikai szempontokat előtérbe helyezve kísérli meg diszkreditálni a mű radikális, politikai állásfoglalását. Azt állítja a cenzor, hogy

„[m]ivel az emberi-jellemi-szituációbeli érzékeltetés [...] hézagos, redukált, szelektált, elmosódó, az olvasó nem érzi [...] egyenletesen szervesnek, emberből-jellemből kinőttnek a helyenként nagyon is konkrét vélekedéseket, helyzeteket, állításokat (...) [M]inősítések, vélekedések, politikai tévnézetek fogalmazódnak mega különböző figurák (Én-ek) száján – esztétikailag, regénybelileg minősíthetetlenül vagy éppen hitelesítő emberi-jellembeli bázis nélkül”⁶⁴.

Mondhatjuk úgy: miután nagy ravaszul kihúzta a regény lába alól az esztétikum talaját, hátradőlve még hozzáteszi, hogy „[i]lyen vonatkozásban mindegy, hogy valamelyik Én »ellenforradalomnak« vagy »forradalomnak« nevezi 56-ot, ha a vélemény emberi gyökérzete nem érzékelhető, a minősítés mindkét esetben a levegőben lóg”⁶⁵. Ha a regény „emberi gyökérzete” nem is, a cenzoré elég világosan áll előttünk: az *Emlékiratok* könyvét épp a regény által fontosnak tartott esztétikai prioritások területét illető aggályokkal kívánja ellehetetleníteni mondván, hogy az, sajnos, nem elégíti ki azokat az ismérveket, melyek magas esztétikai értékkel láthatnák el. Azért akarja esztétikailag legyengíteni, hogy politikailag ne lehessen erős.

Sári B. László viszont a következőképpen interpretálja a jelenséget: „az esztétikai kibúvó révén megengedettnek számít '56-ot forradalomnak nevezni, de ennek a minősítésnek a szerző politikai nézeteiről leválasztható, hiteles »emberi-jellembeli bázist« kell teremteni az elbeszélés keretei között. A reprezentációs játékszabályok tehát megkövetelik, hogy az irodalmi fikció plauzibilitása elkülönüljön a politikai fikciótól”⁶⁶. Sári B., aki a regény „depolitizált személyessége” fölött tör pálcát, ezt egy politikai kamuflázsnek tartja, és kimondva-kimondatlanul ebben az egész korabeli irodalmiság cinkosságát feltételezi, amikor úgy véli, ha valamilyen mű *eléggé* esztétikai tudott lenni, akkor az lehetett *kicsit* politikai. Ő azonban mindenképp *kevésnek* tartja azt, amit ezen a téren az *Emlékiratok* könyve (és szerzője) felvállalt.

1956 tehát személyesség, politikum és esztétika zavaros viszonyrendszerét alkotja meg a regény recepciójában. A személyesség kérdésköre már – épp a regény pastiche-mivoltából és a regénytradíciók ritualizált beszéltetése miatt – eleve valamiképpen mint a felfüggesztett bensőségesség, teatralizált individualitás, interiorizált szerep tételeződik. Az elbeszélői funkció megsokszorozódása, a maszk szólama olyan alaptapasztalatként adódik az olvasás folyamatában, hogy a személyesség mindig már valami távlatosság is egyidejűleg. Az önmagát értelmező író megfigyeli, amint egy önmagát értelmező író megfigyeli...-típusú hurokba kerülünk bele az első oldalaktól kezdve, és szinte nem is csodálkozunk azon, hogy a hurkok elkezdenek szaporodni, nem ugyanazokon a körökön térünk vissza, hanem különböző szinteket, szimbólumokat, eseményeket és szereplőket kezdenek el korábban követett hurkok összekötni. Ilyen értelemben a személyesség prózapoétikája semmivel sem hitelesebb a nagyobb távolságot tartó elbeszélésmódoknál, a tárgyilagosság mímelése pedig – például Krisztián krónikási

⁶⁴ PÁNDI Pál, „Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*”, in Baranyai György és Pécsi Gabriella szerk. *Nádas Péter bibliográfia 1961–1994.*, 438–449 (Pécs: Jelenkor, 1994), 442, 443.

⁶⁵ PÁNDI, *Bibliográfia*, 443.

⁶⁶ SÁRI B., „Történetiség és érzékiség”, 124.

szólamában – nem lesz egyéb, mint a személyes érintettség eltolásokat és elfojtásokat működtető maszkos-beszéde.

Az elbeszélői személyesség, vallomás és hitelesség diskurzusainak e szisztematikus relativizálása ellenére az 1956-os események regénybeli bemutatása mégis valamilyen kitüntetettséget élvez: ezt jelzi az is, hogy ebben ér össze a regény két, eltérő eseményszálakat kibontó szintje (a Melchior-szerelemé és a gyerekkori történéseké). A strukturáló és fejezetszervező vágástechnika ezen a ponton felfüggesztődik, és teret nyit a személyesség megrázó-ekszztatikus modalitásának, amivel – őszintén szólva – cenzorként nem is nagyon lehet mit kezdeni. Olvasóként azonban ki lehet tární ezt a diskurzust egészen a *Világló részletek*ig, ahol például a szöveg áramlásában újra előtűnik az 1986-os regény „fejesvonalzója”. Az *Emlékiratok* könyvében a „fejesvonalzó”, mint egy „biotextuális szemcse”⁶⁷ kerül a retrospektív szemlélet gépezetébe: „a fejesvonalzó, ami mindig ki akart csusszanni a helyéről, valamennyit visszavett ebből a forradalomból, akárha alávetett, kiszolgáltatott és zűrzavaros helyzetemre emlékeztetve azt mondatta volna velem, nem, nincsen itten semmi keresnivalóm” (EK. 371.). Egy triviális tárgy, mely gátolja az átélést, egy kellemetlen benyomás, az ostoba sors idegesítő kopogása, ami a *Világló részletek*ben is felbukkan, de csak azért, hogy egy gyors említés után végleg el is tűnjön⁶⁸, és a veszteség érzése tapadjon meg a hiányzó tárgyként örökített emléken.

Mindez azonban „a tárgy megmunkálásának eszközeire” irányuló vizsgálat, ami – miként a fejezet mottója is jelzi – nem tévesztendő össze „a szemlélet tárgyával”. A recepció a foghíjas nyolcvanas évektől a kilencvenes években nekilendülő újraolvasó próbálkozásokon át az összefoglaló igényű kétezres évekig nem adta fel a regény megértésére tett törekvéseit. Az irodalomtudományos folyóiratok mellett a napilapok kulturális rovatai is rendszeresen szemlézték a regény külföldi fogadtatását⁶⁹. A Balassa által vizionált „interpretációs közösség” és az általa szorgalmazott „szolidaritás” mára egy irodalomtörténeti korszak kanonizációs jellegzetességeként értelmezhető, azaz a múlt reflektálásának alakzatává vált. Nádas regénye azonban még ma is érezteti hatását a magyar irodalmi köztudatban, jóllehet nem kifejezetten a megnyugtató inkorporáltság, sokkal inkább a zavarkeltő szabálytalanság élménye jellemzi.

⁶⁷ THOMKA Beáta, „Életrajzi fikció, biotext, a szerző mint metalepszis”, *Jelenkor* 49, 7-8. sz. (2006): 784–788, 784.

⁶⁸ „Valószínűleg ekkor hagytam el a rajztáblámat a fejes vonalzómmal együtt...” Lásd NÁDAS Péter, *Világló részletek I-II*, (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017), II. 576.

⁶⁹ Lásd erről SANDERS Iván, „Az Emlékiratok könyve Amerikában és Nagy-Britanniában”, 2000 10, 9. sz. (1998): 54–58.; FERCH Magda, „Közép-európai sors: *Emlékiratok* könyve. Nádas Péter nemzetközi sikerei, az év legjobb regénye Franciaországban”, *Magyar Nemzet* 62, 64. sz. (1999): 11.; RADNÓTI Sándor, „A fogadtatás. (Péter Nádas: *Buch der Erinnerungen*)”, *Holmi* 4, 5. sz. (1992): 742–745.; ELZBIETA SZAWERDO – PATÓ Márta – GÖRÖZDI Judit, „Nádas Péter közép-európai fogadtatásáról”, *Magyar Lettre Internationale* 79. sz. (2010–2011. tél): 73–79.